
Het beeld als getuigenis, het beeld als document

De quoi l'image est-elle le témoin ?

What does the image testify to?

Christophe Cognet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1238>

DOI : 10.4000/temoigner.1238

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 21-25

ISBN : 978-2-84174-674-3

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Christophe Cognet, « Het beeld als getuigenis, het beeld als document », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 118 | 2014, Online op 01 octobre 2015, geraadpleegd op 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1238> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1238>

HET BEELD ALS GETUIGENIS, HET BEELD ALS DOCUMENT



© JaurzFête

FILM In de nazikampen zijn een aantal gedeporteerden erin geslaagd clandestien kunstwerken te maken. Filmmaker Cristophe Cognet gaat op onderzoek uit naar de schier onmogelijke omstandigheden waarin deze werken zijn ontstaan en naar de manier waarop zij de realiteit van de concentratiekampen voorstellen. De kunst, zo lijkt het wel, is hier meer dan alleen een getuigenis.

„Franciszek Jazwiecki. 114 portretten die zijn gemaakt in Buchenwald, Groß-Rosen, Sachsenhausen en Auschwitz (1943-1945). Ze worden bewaard in het museum van Auschwitz-Birkenau.

De kunstenaars die u heeft gesproken, zijn erg duidelijk: hun werk is geen getuigenis.

Christophe Cognet: Toen ik besepte dat het niet *in de eerste plaats* getuigenissen waren, wist ik dat ik deze film wilde maken. Het ging om iets anders, om een soort van urgentie. De schilders en tekenaars maakten hun werken in zulke moeilijke omstandigheden, dat je eigenlijk niet van een artistieke intentie kan spreken. De kunstenaars die ik heb ontmoet, hadden het nooit over getuigen. Dat was niet hun voornaamste doel. En zo is de film dan kunnen ontstaan.

Ik ga ervan uit dat ik kunstwerken film, terwijl men vroeger zou gezegd hebben dat het getuigenissen waren met eventueel een interessante artistieke

dimensie. Maar als het kunstwerken zijn, waarvan getuigen ze dan, waarnaar verwijzen ze als *document*? Dat is een lastige vraag. Ik geef twee voorbeelden.

Wanneer Boris Taslitzky aankomt in het kamp van Buchenwald in juli 1944, is hij als schilder van de communistische partij al een min of meer bekend figuur. Hij wordt vrijwel onmiddellijk in blok 34 geplaatst, waar het leven iets minder hard is dan in de andere delen van het kamp. De interne verzetsbeweging, die een zekere machtspositie heeft verworven binnen het kamp en de leiding heeft over een deel van de administratie, brengt hem papier en potloden om te kunnen getuigen. Maar Boris heeft altijd gezegd dat hij geen behoefte had om te getuigen. Hij kan niet de ene dag ...

●●● kunstenaar zijn en de andere dag getuige; hij is alle dagen kunstenaar en alles wat hij maakt, behoort tot zijn oeuvre.

Een tweede voorbeeld: in de concentratiekampen werden enorm veel portretten gemaakt van medegevangenen. Er waren geen spiegels, of toch heel weinig. Wie een beeld wilde hebben van zichzelf of een spoor van zichzelf wilde nalaten, zocht een kunstenaar die een portret kon maken. De meeste kunstenaars vertelden achteraf dat ze de portretten niet helemaal waarheidsgetrouw tekenden, zodat hun kameraden er op papier niet zouden uitzien als levende lijken. Als wij die werken vandaag dus bekijken, dan snap je dat er een probleem is met de getuigenis: we zien beelden die zijn bewerkt. Als er van die mensen een foto was gemaakt, zou die iets heel anders tonen.

Ik heb het daarom niet over getuigenissen, maar over ‘documenten’. Het eerste wat deze kunstwerken documenteren, is hun statuut van object. Het zijn sporen, overblijfselen van de kampen. Als je de tekeningen omdraait, zoals ik dat op een gegeven moment doe in de film, merk je dat het SS-formulieren zijn, het is documentatiemateriaal. Het bewijst dat papieren circuleerden op deze plaatsen, hoe verbazingwekkend dat ook mag klinken. De materialen vertellen ons veel meer over de realiteit van de kampen dan bijvoorbeeld een portret dat op een achterkantje is gekrabbeld, of in de lege ruimtes in een krant.

De beelden roepen nog een andere vraag op: wat weten we over hun auteurs, over de omstandigheden waarin ze zijn gemaakt en bewaard? Ook daar is het idee van getuigenis erg problematisch, omdat vaak alleen de tekening overblijft.

Nogbijzonderaan de tekeningen – en dat is werkelijk een uitgelezen onderwerp om in een film te behandelen – is het standpunt. Hebben de tekenaars zelf gezien wat ze tekenen? Een bekend voorbeeld dat niet uit de film komt, is de papieren sculptuur *Tunnel* die Edmund Polak maakt in Dora, Buchenwald. Polak is veeleer een schrijver dan een plastisch kunstenaar. Op elke zijde van de tekeningen staat een gedicht. Uit onderzoek is gebleken dat de gedeporteerde nooit in Dora was. Dus heeft hij dat kunstwerk gemaakt op basis van getuigenissen van vrienden die terugkwamen uit Dora.

Dan heb je nog de tekeningen van binnenin de gaskamers. Zo zijn er heel weinig. Dat is natuurlijk een onmogelijk standpunt.

De *Carnet d'Auschwitz*, het schetsboek dat we ook in de film zien, is misschien een soort van getuigenis,



omdat het een beetje doet denken aan de tekeningen die in de kranten verschenen. We weten niet wie de auteur is. Het boekje werd gevonden in het verste deel van het kamp, het ‘hospitaal’, net naast de ‘Canada’ en crematoria IV en V. Maar blijkbaar is de auteur niet in het gebied geweest waar de gevangenen werden vermoord. De tekeningen van Yehuda Bacon werden getoond tijdens het proces tegen Eichmann. Het is een medium om te getuigen. Alleen met tekeningen kan je niets bewijzen, maar het kan een manier zijn om te communiceren.

Een opmerkelijke passage in de film is het moment waarop Samuel Willenberg getuigenis aflegt op basis van zijn kunst.

Christophe Cagnet: Dat klopt. Aan alle mensen die ik heb ontmoet, heb ik gevraagd of ze een tekening wilden maken die hun ervaring weergaf. Drie hebben dat gedaan. ‘Heeft de hand een geheugen?’, vroeg ik me af.

Ik nam de spullen van Willenberg mee naar Treblinka op zijn vraag. En hij begon te tekenen zonder me iets te vertellen. Hij tekende allemaal lijnen door

elkaar, ik zag niet wat het moest voorstellen. Wat ik zo interessant vond, was dat hij een beeld maakte dat de onmogelijkheid van het beeld illustreerde. Want ik beseft al snel dat de Shoah niet iets was wat je kan afbeelden, maar je kan wel de onmogelijkheid van de afbeelding voorstellen. De film is voortdurend op zoek naar vormen die nog geen vormen zijn. Bijvoorbeeld de stenen in het begin, die in mijn ogen geen vorm hebben: dat vind ik een interessant vertrekpunt. Tussen haakjes, dat is het meest aangrijpende memoriaal dat ik ooit heb gezien. Dat bos van ruwe stenen, onafgewerkt, die de 700 000 (of volgens sommige schattingen 900 000) doden van Treblinka moeten voorstellen...

Toen Willenberg die tekening maakte, dacht ik: ik begrijp er niets van, ik weet niet hoe ik dit moet interpreteren. Hij zei me: ‘Maar dit stelt het moment voor waarop ik ben ontsnapt.’ En achteraf, vier of vijf maanden later, in zijn atelier in Tel Aviv, toont hij zijn beeldhouwwerk [dat lijkt op de tekening] om over zijn ontsnapping te vertellen. Wat ik zo boeiend vind, is dat we in de tekening het moment zien dat ervoor heeft gezorgd dat hij kon overleven, en dus ook dat hij me kan vertellen wat hij niet kan afbeelden. Daarom komt dit pas heel laat in de film: het is het eindpunt van een van de vragen waar de film een antwoord op zocht, namelijk die van de afbeelding van de Shoah.

Ik geloof niet in dogma’s daaromtrent, in tegenstelling tot Lanzmann. Aan het einde van de reis – ik heb de collecties in Rusland niet gezien, maar ik denk dat ik een goed idee heb van die in Israël, de VS en West-Europa – moet ik toch zeggen dat Lanzmann gelijk heeft. Ik geloof inderdaad niet dat representatie mogelijk is van binnenuit, vanuit de gaskamer en de uitroeiing, maar niet om morele redenen – veeleer om praktische, en vermoedelijk ethische redenen. Je stoot gewoon ergens op een barrière. Hoe kan je 900 000 lichamen tekenen?

U had het meermaals over ‘sporen’. Voelen de kunstenaars ergens de behoefte om een spoor achter te laten?

Christophe Cagnet: Voor mij draait de film ook werkelijk om sporen. Als je een film maakt over zo’n onderwerp, moet je volgens mij het beeld bestuderen als een archeologisch object. Ik denk dat de kunstwerken zich daartoe lenen. Uiteindelijk tekent een kunstenaar toch altijd anders, naargelang het materiaal dat hij ter beschikking heeft. Boris was in de wolken toen hij in blok 34 in Buchenwald zes Canson tekenbladen kreeg. Daarom legt de film zozeer de nadruk op het materiaal,

de kiezels, de papieren, de geluiden. Er zitten klanken in het materiaal. Ik heb de 5.1-opname bewerkt en het geluid soms uitgerekt of gecomprimeerd. Tijdens het draaien wilde ik een dubbele stereofonische geluidsopname met vijf microfoons (waarvan één centrale), waarmee ik 360° in het rond kon capteren. Hetzelfde procedé als in *Elephant* van Gus Van Sant. De film is daardoor verankerd in het heden en in de materialiteit. Ik kon de beelden in een nieuw, actueel kader plaatsen. Het is niet mijn bedoeling om de beelden en de geluiden te reconstrueren zoals ze vroeger waren, maar om te zien hoe wij ons vandaag een voorstelling kunnen maken van wat er is gebeurd, met de middelen waarover we op dit moment beschikken, zonder de sporen te forceren, zonder ze dingen te laten vertellen die ze niet kunnen vertellen.

Uw film is niet thematisch opgebouwd. Was het moeilijk om het fragmentarische aspect te behouden, om niet in een narratief schema te vervallen?

Christophe Cagnet: Dat was de absolute voorwaarde om de film te maken. Tijdens de research werd dat al duidelijk. Ik wilde geen totaliserend uitgangspunt, en ook geen praxis van het tekenen in de kampen. Van alle werken die daar zijn gemaakt, zijn er maar weinig teruggekomen. En van de werken die zijn teruggekomen, toon ik er maar enkele in de film. Elke ervaring is anders en uniek. Een tekening maken in blok 34 van Buchenwald of een tekening maken in het hospitaal van Birkenau, dat zijn twee verschillende dingen. Portretten maken van SS-families in Treblinka of, zoals Dina Gottliebova, schilderijen maken in opdracht van Mengele: opnieuw twee heel andere ervaringen. Toen we begonnen te draaien, lag de montage nog niet vast. Het idee voor de film kwam gaandeweg tot stand. Je blijft in een spiraal rond die afgrond draaien.

Net zoals u de lijnen van de tekening volgt, zo filmt u de takken van de bomen in het landschap.

Christophe Cagnet: Ik wilde ze op dezelfde manier filmen, maar dat was niet eenvoudig, om twee redenen: ten eerste door de locaties. Ik zag meteen dat ik een kraancamera nodig zou hebben. Vooraleer ik ging draaien, bezocht ik de plaatsen samen met historici en later alleen. Ik maakte dan geen foto’s, maar nam enkel notities. De hele tijd had ik het gevoel dat ik de hoogte in moest om te filmen. In Birkenau hebben we twee dagen met een kraan van twaalf meter gewerkt om boven de prikkeldraad uit te komen, en toen beseftte ik dat die ●●●



© Jour/Fête

– Twee zelfportretten die Yehuda Bacon maakte bij zijn terugkeer. Praag, 1945.

- kraan precies even hoog was als de toegangspoort.

De tweede reden voor die bewegende shots van het landschap is het schematische aspect van de tekening. In een tekening zoekt de kunstenaar lijnen en gedachten. Wanneer je in de modder ploetert, in dat onophoudelijke lawaai, in dat geweld, dan probeer je te begrijpen waar je bent. Die behoefte om het van bovenaf te bekijken, die voel je ook bij de kunstenaars, en tekenen biedt die mogelijkheid. In die zin moest de film de beweging van de tekening volgen.

Het corpus dat we kennen, bevat opvallend weinig tekeningen met een vogelperspectief. Aldo Carpi ging op een uitkijktoren staan om een tekening te maken bij de bevrijding van Gusen...

Christophe Cognet: De tekeningen die Goyard maakte van Buchenwald lijken daar sterk op. Roman Ieffimenko heeft ook een paar tekeningen gemaakt met een zicht van bovenaf. In Natzweiler-Struthof is iemand op de heuvel gaan staan om een overzicht te hebben, een beetje zoals Goyard dus. In getuigenissen lezen we ook die behoefte om de dingen te overschouwen.

U toont meestal niet meteen de volledige tekening. Bij Bacon en de *Camara mort* van Delabre, helemaal aan het einde van de film, beweegt u de camera langzaam over het werk om een bepaalde spanning te creëren voor het geheel wordt onthuld. De kijker verliest daarbij het besef van dimensie. Is dat een bewuste keuze?

Christophe Cognet: Een aantal tekeningen zie je inderdaad niet volledig in de film, maar dat zijn er niet veel. Meestal probeer ik in mijn shots eerst een beeld

te maken van de plaats waar het werk zich bevindt, en daarna pas van het werk zelf. Anders geven de korrel van het papier of de handen van de kunstenaar wel een idee van de dimensie en de grootte. Met die tekening van Yehuda Bacon wilde ik het *verhaal* van de tekening vertellen. Ik film een rechthoekige tekening van bovenaf in cinemascoop (met een beeldverhouding van 2.35); als ik de tekening volledig had gefilmd

op deze manier, zou tachtig procent van het beeld leeg blijven. Bovendien wilde ik ook de dubbele dimensie van het beeld tonen: haar realiteit en haar verhaal. Als je de randen van het kader meeneemt, zie je die dubbele realiteit van het beeld. Ik zit telkens op minstens een millimeter van de rand, om 'in het verhaal' te blijven, binnen de voorstelling van het beeld: zonder zo'n shot kan ik het verhaal van het werk niet vertellen.

Het is dus een manier om een narratief element op de tekening te projecteren...

Christophe Cognet: Alleen verhoudt de tekening zich alleen tot zichzelf... Ik probeer het verhaal te reconstrueren. Ik toon tekeningen in alle vormen en maten – soms zijn ze heel klein. Je stoot soms op fysieke grenzen tijdens het draaien.

Welke rol heeft de emotie in uw film? Is het uw bedoeling om een bepaalde emotie op te wekken?

Christophe Cognet: Ik wilde geen pathos. De feiten spreken voor zich. Het was totaal overbodig om terug te vallen op de traditionele beelden die we kennen van de kampen, met prikkeldraad op de voorgrond en vioolmuziek. Of te doen wat Spielberg doet in een aantal scènes van *Schindler's List*, wanneer hij bijvoorbeeld gevangenen opvoert die naar de douches stappen. Daarom ben ik zelf ook te zien in de film. Je ziet een lichaam, een persoon die de vragen stelt. Een soort van bemiddelaar tussen kijker, camera en wat er wordt gefilmd, iemand die het onderzoek kan belichamen. Paradoxaal genoeg is dat een manier om niet in het pathetische af te glijden.

Als je filmt, schept je zowel nabijheid als afstand tegenover je onderwerp. In die zin is het vergelijkbaar met wat de kunstenaars ervaren: tekenen is voor hen

een manier om zich los te rukken van de wereld die ze afbeelden, terwijl ze er op die manier juist ook bewuster deel van gaan uitmaken. Dankzij de film kon ik me afschermen van overdreven sterke emoties, en voelde ik me tegelijkertijd nauwer verbonden met al die tekeningen, plaatsen en gebeurtenissen.

Het shot van Birkenau in de sneeuw is prachtig, maar ook ongemakkelijk. Met deze opname tast u de grenzen af van wat gefilmd kan worden.

Christophe Cognet: Dan moet u weten dat ik bij het kalibreren van de film de lichteffecten nog heb afgezwakt. Die shots zijn gemaakt in absurde omstandigheden: we hadden geen geld meer. Ik zei tegen de producer dat ik Birkenau in de sneeuw moest gaan filmen, want ik wilde een opname van elk seizoen. Ik kon een retourticket krijgen voor mij en Nara, de verantwoordelijke voor de fotografie. We zijn met z'n tweeën vertrokken en hebben al die shots op drie uur tijd gemaakt.

Kunnen we het nog even hebben over de werken van Gottliebova die in de film aan bod komen?

Christophe Cognet: Dina Gottliebova had enkel reproducties van haar tekeningen, omdat het memoriaal van Auschwitz de originelen wilde bewaren. Haar werk dwingt ons om na te denken over de essentie van kunst: wat betekent het om auteur te zijn van een oeuvre waarvan je zelf noch het onderwerp, noch de materialen, noch de kleuren, noch het tijdstip hebt bepaald? Dat is problematisch: het staat zo ver af van ons idee van wat een auteur is. Maar zij is wel de uitvoerder, zij heeft de tekeningen gemaakt, en dus heeft ze een bepaalde legitimiteit als auteur, als kunstenaar. Ze had de tentoonstelling van haar werk kunnen verbieden. Ik vind het zelf heel moeilijk om hier de grens te trekken: wanneer is iets kunst, wanneer is het een stuk geschiedenis? We hebben zo weinig over de moord op de zigeuners. Eigenlijk horen de tekeningen thuis in een zigeunermemoriaal. Ze zijn trouwens te zien in het zigeunerpaviljoen van Auschwitz. Maar wie is juridisch gezien de eigenaar?...

Bestaat er een verschil tussen clandestiene werken en werken die in opdracht zijn gemaakt?

Christophe Cognet: Jazeker, er is een fundamenteel verschil. Een SS-kind portretteren, dat was toegestaan, maar een medegevangene portretteren niet. In het tweede geval voel je de urgentie, in het eerste

geval probeerde de tekenaar zo lang mogelijk aan het portret te werken om het warm te hebben. Mensen hebben hun leven te danken aan hun tekenkunsten, dat vertelt Maurice de la Pintièrre ons. Hij was zich aan het doodwerken in de Dorafabriek toen zijn kapo vroeg of er een kunstenaar was in zijn blok. 'Ja, ik', antwoordde hij, en de kapo droeg hem op het blok te schilderen. Hij maakte een fresco: Sneeuw witje en de zeven dwergen. Hij had het warm. Volgens hem heeft dat zijn leven gered.¹

U zegt dat u zich inspireert op Bruegel. Hoe verhoudt uw werk zich tot de schilderkunst?

Christophe Cognet: De schilders ontdekken in de kampen iets nieuws, en proberen dat in verband te brengen met wat ze al kennen. Iemand als Siminski weet niet hoe de binnenkant van een gaskamer eruit ziet, maar baseert zich op schilderijen die hij heeft gezien.² Boris vertelde me dat cultuur een lens is waardoor je naar de dingen kijkt. De relatie tussen film en schilderkunst is er geen van gelijkenis. Als ik film, zie ik vormen. Bruegels *Triomf van de dood* heeft dat fragmentarische aspect dat je ook in mijn film terugvindt.³ De film begint met Zoran Music die praat over de schoonheid, en eindigt met een bespiegeling op het belang van precisie: de schoonheid zit 'm in de precisie. En dat is de uitdaging: om de kunstwerken precies te filmen. ■

Interview door Luba Jurgenson en Paul Bernard-Nouraud op 28 maart 2014.

→ Meer info

♦ *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé des camps nazis*, [Ik was tenslotte schilder. Kunst die de nazikampen overleefde] van Christophe Cognet, 1u44, La Huit Production, 2013. De film werd geselecteerd voor het Internationale filmfestival van Rome in 2013 en kwam uit op 5 maart 2014.

(1) Lees ook de biografie van Spitzer.

(2) Volgens Ziva Amishai-Maisels is het oeuvre van Siminski beïnvloed door *De dood van Sardanapalus* (Parijs: Louvre, 1827) van Eugène Delacroix. Vgl. *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Londen: Pergamon, 1993, 45.

(3) Madrid: Prado, 1562.